

La composición en la música improvisada

Relación entre lo escrito y lo improvisado en la música de jazz

EDUARDO ELIA - UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

En: Massenmedien und Kommunikation no. 89. Siegen, pp. 25-26. 1994.
Traducción del alemán a cargo del autor.

Esta ponencia tendrá como objetivo poner en valor ciertas prácticas compositivas que se dieron en distintos momentos de la historia del jazz, evidenciar distintas maneras de pensar la relación entre lo escrito y lo improvisado cuando la obra es completa (tal como Victor Turner entiende el término) al momento de su ejecución, y finalmente identificar algunas de esas prácticas compositivas en el proceso creativo de la obra “Pasajero frecuente” del disco Figuras de un solo trazo.

El jazz es conocido como un arte de improvisadores. Nombres del pasado como Louis Armstrong, Charlie Parker o John Coltrane (por nombrar sólo algunos) lo confirman. Ellos y otros como ellos forjaron un estilo personal a través de la improvisación. Expandieron el vocabulario de la música como resultado del esfuerzo y dejaron un valioso legado en forma de grabaciones. Y la improvisación continúa hasta hoy.

En algunos casos el músico de jazz encuentra la necesidad de componer, para expresar una imagen musical personal y para crear un marco para la improvisación. La música de Thelonious Monk, Charles Mingus y Duke Ellington ejemplifica la variedad y la riqueza que ha sido creada en este idioma.

Pero ¿cómo se relacionan composición e improvisación? ¿Cuánto del material de una obra que se acaba de ejecutar estaba escrito o pautado previamente y cuánto de ese material fue improvisado? El alcance que puede tener la improvisación o la composición en la música puede ir desde una forma canción que invita a improvisar, hasta una obra orquestal que requiere un mínimo de improvisación. Es en parte esta mezcla de improvisación y composición lo que hace distintivo al jazz.

Además de abordar algunos ejemplos extraídos de distintas épocas de la historia del jazz, en busca de establecer algunas prácticas comunes en cuanto a la relación entre lo escrito y lo improvisado dentro de una obra musical y culminar con el análisis del proceso compositivo de la obra “Pasajero frecuente” del disco Figuras de un solo trazo, se prevé también la transferencia de estas prácticas compositivas al ámbito del aula.

Esta ponencia tendrá como objetivo poner en valor ciertas prácticas compositivas que se dieron en distintos momentos de la historia del jazz, y que generaron como resultado composiciones con diferentes correlaciones entre lo escrito o pautado previamente, y lo improvisado. Analizando algunos ejemplos extraídos de distintas épocas de la historia del jazz, se intentará poner en evidencia distintas maneras de pensar esta correlación, teniendo en cuenta que una obra no está completa sino hasta el momento de su ejecución.

A partir de las conclusiones de este trabajo, se prevé también en etapas posteriores a la presentación de este trabajo, la transferencia de estas prácticas compositivas al ámbito del aula.

Composición e Improvisación

Según la define Barry Kernfeld en el Oxford Dictionary of Music¹, la improvisación es “la creación de una obra musical, o de la forma final de una obra musical, al tiempo que se está ejecutando. Puede indicar la composición inmediata de la obra por los que la ejecutan, o la elaboración o el ajuste de un marco ya existente, o cualquier cosa entre medio. En cierta medida toda ejecución incluye elementos de improvisación, aunque el grado varía según el momento o el lugar, y en cierta medida se basa en una serie de convenciones o reglas implícitas.”

Para Miguel Angel Peidro, por ejemplo, en la performance se ofrece al público la participación en un experimento que

¹ Véase “Improvisation”- Grove Online

tendrá como resultado la obra terminada. Nadie sabrá cómo será la obra hasta que no finalice su interpretación, dado que cada uno de los músicos aporta su parte en la composición mediante la improvisación.¹

El jazz es conocido, sobre todo, como un arte de improvisadores. Nombres del pasado como Louis Armstrong, Charlie Parker o John Coltrane (por nombrar sólo algunos) lo confirman. Ellos y otros como ellos forjaron un estilo personal a través de la improvisación. Expandieron el vocabulario de la música como resultado del esfuerzo y dejaron un valioso legado en forma de grabaciones. Y la improvisación continúa hasta hoy.

Pero no fue solo el aporte de la improvisación lo que impulsó el desarrollo de estilos personales y nuevas visiones acerca de la música. La composición fue fundamental en algunos artistas a la hora de establecer un terreno sobre el cual expresarse. A lo largo de la historia del jazz se ha mantenido la necesidad de componer, para expresar una imagen musical personal y para crear un marco para la improvisación. La música de Thelonious Monk, Charles Mingus y Duke Ellington ejemplifica la variedad y la riqueza que ha sido desarrollada en este idioma.³

Entonces, ¿cómo se relacionan composición e improvisación? ¿Cuánto del material de una obra que se acaba de ejecutar estaba escrito o pautado previamente y cuánto de ese material fue improvisado? El alcance que puede tener la improvisación o la composición en la música puede ir desde una forma canción que invita a improvisar, hasta una obra orquestal que requiere un mínimo de improvisación. Es en parte esta mezcla de improvisación y composición lo que hace distintivo al jazz.⁴

El intérprete compositor

Para comenzar a abordar el tema de la composición en las músicas con grados altos de improvisación, podríamos enfocarnos en el hecho de que en una obra de este tipo existen en cierta forma varios compositores: el compositor propiamente dicho delega en los intérpretes la tarea de completar determinados fragmentos de la composición mediante la improvisación, siguiendo lineamientos o códigos no escritos en la partitura. En este sentido entonces, los intérpretes llevan a cabo su rol de compositores agregando por ejemplo un solo improvisado en un determinado momento, decidiendo de forma colectiva cómo se construirá

2 Peidro, Miguel Angel. El Arte de Acción. Performanceología. Todo sobre arte de performance y performancistas. Disponible en: <http://performanceologia.blogspot.com.ar/2007/08/el-arte-de-accin-miguel-angel-peidro.html>

3 Goldstein, Gil. Jazz Composer's Companion. Rottenburg N., Alemania. Advance Music. 1993. Pg. 11

4 Ibid Pg.11

el motivo del acompañamiento, o definiendo en tiempo real la curva dinámica más apropiada para ciertos momentos de la obra, entre otras variables compositivas o performáticas.

Cabe aclarar en este punto que al hablar de la correlación entre lo escrito y lo improvisado, nos referimos en definitiva a la relación entre las pautas rígidas transmitidas por el compositor de la obra, y las decisiones tomadas por los intérpretes para completar la obra en cuestión. En muchos casos, lo que en el título de este trabajo denominamos “lo escrito”, se referirá a esas pautas que son rígidas pero que pueden ser transmitidas de forma oral, y asimiladas “de oído” por los músicos. Así, podríamos entender como material escrito ciertos arreglos en los que por ejemplo algunos instrumentos de viento tocan una contra melodía, mientras suena en primer plano la melodía principal. Aunque ésta contra melodía haya sido transmitida por el compositor de forma verbal, la consideraremos material escrito, en tanto es una directiva rígida, clara y concreta, transmitida por el compositor.

En sentido contrario, se entenderá como material improvisado, todo material en el que el intérprete debe decidir con una cantidad limitada de información (tempo, contexto armónico, entre otros) cómo completar un determinado fragmento musical.

Los orígenes del jazz

La combinación de material escrito e improvisado en el jazz, se manifiesta claramente como una característica decisiva en el nacimiento de esta música. En un escrito del músico e investigador Gunther Schuller, encontramos que las vertientes musicales que dieron origen al jazz, reflejaban justamente ésta relación: el ragtime era una música no improvisada y totalmente escrita, mientras el blues se caracterizaba por interpretarse de manera vocal e improvisada.

Dice Schuller:

El jazz es un estilo de música desarrollado principalmente en el sur de los Estados Unidos, representando la confluencia de tradiciones sociales y musicales Africanas y Europeas. Aunque frecuentemente se presentaba como una música escrita (en composiciones y arreglos) su forma esencial de expresión es la improvisación, consecuencia inevitable de su origen afro-americano. El término “jazz”, un vulgarismo comúnmente usado en los distritos periféricos de EEUU, empezó a aplicarse alrededor de 1916 a una música que existía desde

hacia aproximadamente dos décadas. Esta música, esencialmente improvisada por músicos negros impedidos de adquirir educación formal a causa de barreras sociales y raciales, fue la combinación de elementos populares y folclóricos anteriores, entre los que se encontraban el "blues" y el "ragtime". El ragtime nace en la década de 1890, con el compositor Scott Joplin como su principal representante, amalgamando por un lado formas europeas (como marchas y cuadrillas), armonías y ritmos simétricos, y por el otro patrones rítmicos asimétricos de origen africano.

Aunque originalmente fue música para piano no improvisada y totalmente escrita, el ragtime se adaptó gradualmente a otros instrumentos, encontrándose con otra tradición musical norteamericana, como fue la de las marching bands y bandas de bronce. Así, músicos de viento como Buddy Bolden, Bunk Johnson o Kid Ory, adaptaron piezas de ragtime a sus propias necesidades. El origen del blues, la otra fuente distintiva del jazz, no es tan claro. Aparentemente representa la confluencia de canciones de trabajo, ring shouts, y melodías spiritual africanas, con armonías de himnos anglosajones. Quizás el mejor ejemplo del cruce entre el blues y el ragtime fue la música de Jelly Roll Morton. Como compositor o creador y como intérprete o recreador, encarna incluso en los orígenes de su carrera, la síntesis del ragtime, con su impronta instrumental y formal, y el blues, con su tradición esencialmente vocal e improvisatoria.⁵

⁵ Schuller, Gunther. *Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. A Collection of his writings.* New York. Oxford University Press. 1986. Pg. 3

New Orleans y la improvisación colectiva

En el jazz de New Orleans de los años '20, lo escrito estaba presente en la melodía principal de las obras, mientras los demás instrumentos improvisaban. Esta improvisación colectiva estaba organizada en base a ciertos registros y funciones para cada instrumento: la corneta, por ej, tocaba la melodía principal, el trombón se ocupaba de aportar contra melodías en el registro tenor, y el clarinete embelleciendo de manera más fluida que el trombón, las líneas de la corneta.⁶ Piano y banjo construyen el motivo del acompañamiento, ocupándose de la armonía y del ritmo, de manera improvisada, excepto en algunos fragmentos reservados para figuras de stop time o arreglos rítmicos concertados (material escrito).

Son buenos ejemplos de esta época las grabaciones de la King Oliver's Creole Jazz Band de 1923, de los Hot Five and Hot Seven de Louis Armstrong de 1925-27, y la sofisticación lograda por los Red Hot Peppers de Morton en 1926-28.

⁶ Schuller, Gunther. *Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. A Collection of his writings.* New York. Oxford University Press. 1986. Pg. 8

7 "Once in a While", (Audio) compuesta por William Butler. Louis Armstrong and His Hot Five. Grabado el 9 de diciembre de 1927, Chicago. Columbia 37535 (reedición del original OKeh 8566) Louis Armstrong corneta, Kid Ory trombón, Johnny Dodds clarinete, Lil Hardin Armstrong piano, Johnny St. Cyr - banjo.

Ejemplo:

"Once in a While" (William Butler) - Louis Armstrong and His Hot Five⁷

El swing y la era del solista

En los años 30, y debido en gran parte a Louis Armstrong, la improvisación colectiva le deja paso paulatinamente a una nueva manera de abordar la música, en la que un solista presenta la melodía principal del tema (lo escrito), y los demás instrumentos improvisan el acompañamiento. El mismo procedimiento se da para los solos improvisados.

En los orgánicos reducidos se observan arreglos que tienen que ver principalmente con backgrounds o contramelodías a cargo de los instrumentos de viento, consistentes en general en notas largas que definen el sonido básico de la armonía.

En el caso de las big bands, además de las habituales contramelodías, los riffs o los tutti para los instrumentos de viento, se observan como recurrentes los arreglos para la sección rítmica, piano, bajo, guitarra y batería, consistentes en apoyos o acentuaciones por detrás de la melodía principal o de los solos improvisados. El resultado en este tipo de orgánicos, entonces, es una mayor importancia de lo escrito en relación a lo improvisado, comparando con lo que se observa en orgánicos más chicos.

Ejemplo:

"Swing Brother, Swing" Billie Holiday - Count Basie - Live at The Savoy - Vocalion Records - 1937.⁸

8 "Swing Brother, Swing" (Audio) Billie Holiday - Count Basie - Live at The Savoy Ballroom (Harlem)- Vocalion Records 1937. Count Basie Big Band: Count Basie (piano), Buck Clayton, Ed Lewis, Bobby Moore (trompetas), George Hunt & Dan Minor (trombones), Earl Warren (saxos altos), Jack Washington (saxos alto y barítono), Lester Young (saxo tenor, clarinete), Herschel Evans (saxo tenor), Freddy Green (guitarra), Walter Page (contrabajo) Jo Jones (batería). Grabado el 30 de junio de 1937.

El be bop y la necesidad de construir un lenguaje

A partir de 1940 se empieza a gestar una corriente que tendría como objetivo desarrollar todo lo posible el concepto melódico y armónico, sobre todo en lo que se refiere a la improvisación. En cuanto a lo armónico, se exploran nuevas progresiones de acordes, se incorporan extensiones, se utilizan más acordes de paso, y se incrementa el ritmo armónico.

En cuanto a lo melódico, en la improvisación se desarrolla un concepto que profundiza a niveles inimaginables lo que se conocía hasta entonces: ya no se utilizaban sólo las notas del acorde a modo de arpeggios, sino que se construían melodías complejas, utilizando en su estructura cromatismos, notas de paso y extensiones en los finales de las frases.

En contrapartida, los arreglos y los elementos que aquí llamaríamos escritos, dejaron lugar al desarrollo de este

lenguaje. Se presentaba la melodía, algunas veces luego de una breve introducción, y luego seguían solos improvisados, secundados por acompañamientos también improvisados, para terminar con la re exposición del material temático.

Ejemplo:

“Cheryl” – Charlie Parker – Best of the Complete Savoy & Dial Studio Recordings (grabaciones de 1944 a 1948).⁹

9 “Cheryl” (Audio) – Charlie Parker – Best of the Complete Savoy & Dial Studio Recordings (grabaciones de 1944 a 1948).

El Hard Bop y el regreso de los arreglos

En la década de los años 50, y con muchos de los postulados del be bop ya afianzados, el hard bop se propone complejizar las obras profundizando en aspectos que tienen que ver con lo compositivo: la búsqueda de nuevas pautas formales, como la incorporación de nuevas secciones expositivas con nuevo material temático, o de transición, como puentes, interludios o codas. También comienzan a ser más habituales aún los arreglos, tanto para los instrumentos de viento como para la sección rítmica.

En definitiva, y a partir de los avances del be bop sobre lo improvisado, el hard bop logra desarrollar importantes progresos en lo compositivo, a partir de lo escrito.

Ejemplo:

“Joy Spring” – Clifford Brown y Max Roach – Clifford - Brown & Max Roach (Verve Records – 1955).¹⁰

10 “Joy Spring” – (Audio) Clifford Brown y Max Roach – Del álbum “Clifford Brown & Max Roach” (Verve Records – 1955).

El caso de Ornette Coleman y las primeras manifestaciones del Free Jazz

En la mayoría de las obras de Ornette Coleman, pionero en las primeras manifestaciones del free jazz, observamos partituras que solo contienen una melodía. El grupo estaba formado en ese momento por trompeta, saxo alto, contrabajo y batería. Se tocaba la melodía (lo escrito) al unísono en trompeta y saxo, y el acompañamiento se basaba en el ritmo tradicional del estilo llevado a cabo por la batería, mientras el contrabajo sugería las implicancias armónicas que surgían de la melodía, a veces de manera improvisada, otras veces tocando líneas escritas por el compositor para acompañar la melodía.

Luego de presentar el material temático, se construían las secciones improvisadas de una manera innovadora para la época: saxo o trompeta improvisaban en base a centros tonales no pautados previamente, y el contrabajo terminaba de significar esos centros tonales según su interpretación

personal. Luego de las secciones improvisadas, se re exponía el material temático, “lo escrito” según el razonamiento

ROUND TRIP ORNETTE COLEMAN



11. Lock, Graham. "What I Call a Sound": Anthony Braxton's Synaesthetic Ideal and Notations for Improvisers. En <http://www.nonprojects.net/blog/24>. Traducción del autor: Rather than describe scenes that the music supposedly evokes, Braxton appears instead to offer extremely personal visualisations of the musical events and processes that are taking place in his compositions. Further evidence of this highly individual perspective can be found throughout his work. Each of the five volumes of his *Composition Notes* begins with a list of "sound classifications": these are types of sounds that Braxton identified early in his career and compiled into a basic musical vocabulary. There are nearly 100 classifications, ranging from "curve sounds" to "gurgle sounds" to "petal sounds," and he gives each one its own visual designation.

La música de Anthony Braxton

En el caso de Anthony Braxton, se pueden ver partituras en donde la escritura tiene que ver con el uso de símbolos que se alejan de la notación tradicional. Según lo expresa Lock en su artículo "What I Call a Sound: Anthony Braxton's Synaesthetic Ideal and Notation for Improvisers":

En lugar de describir escenas que la música supuestamente evoca, Braxton ofrece una visión extremadamente personal de los eventos musicales y procesos que tienen lugar en sus composiciones.

Ejemplos de su personal perspectiva pueden encontrarse en toda su obra. Cada uno de los cinco volúmenes de sus "Compositions Notes", empieza con una lista de "clasificación de sonidos": son tipos de sonido que Braxton fue identificando desde los inicios de su carrera, y que compiló en un vocabulario musical básico.

Hay cerca de cien clasificaciones, yendo desde "curvas de sonido" a "sonido de borbotones" o "sonidos de pétalos", cada uno con su correspondiente designación visual."

De esta forma encontramos en Braxton, una forma de componer consistente en pautas que admiten más de una forma de interpretación, directivas que están a mitad de camino entre lo escrito y lo improvisado, y en donde la ejecución final de la obra variará en función de la manera en

	=	Slap sounds (strings) or slap tongue sounds
	=	Slapping sounds (battato)
	=	Smearred sounds
	=	Smooth sounds
	=	Soft sounds
	=	Soft sound attacks (or soft attack sounds)
	=	Sound (and note sounds)
	=	Sound beam
	=	Sound body
	=	Sound block
	=	Sound column
	=	Sound mass
	=	Sound mass (adding in the process of)
	=	Sound mass (reducing in the process of)
	=	Sound pattern
	=	Sound shape (or shapes)
	=	Specified scale system sounds
	=	Spiral sounds
	=	Staccato long sound

la cual los intérpretes entendieron las pautas recibidas por el compositor.

Conclusiones

Al comenzar con este trabajo, se pretendía evidenciar algunas características del jazz, referentes a la correlación entre el material escrito o pautado previamente a ejecutar una obra, en relación al material improvisado que se desarrolla en la misma a fin de completar algunas de sus secciones o fragmentos. La evolución en cuanto a esta relación entre lo escrito y lo improvisado, ya presente en el nacimiento mismo del jazz, y luego atravesando por distintas etapas a lo largo de la historia, se muestra como un aspecto fundamental, característico y distintivo.

Podemos mencionar también en estas conclusiones, la

responsabilidad que el compositor delega en el intérprete, y las habilidades que precisa dominar, para cumplir con su rol en el jazz y en otras músicas en las que la improvisación ocupa un lugar destacado. No solo debe poder improvisar melódicamente, respetando el contexto armónico y otros parámetros, sino que debe tener en cuenta constantemente cómo se desarrolla la obra a nivel formal y textural, su rol en el grupo en cada sección o parte de la obra, así como considerar en todo momento las pautas que previamente le fueron dictadas por el compositor.

Los criterios vertidos en este trabajo podrían trasladarse al rock, u otros tipos de música popular, donde es habitual realizar gran parte del arreglo de una pieza en forma colectiva en el estudio, al momento de la grabación, o en la etapa de edición y mezcla.

Por último, creemos que sistematizando el uso de estos conceptos como parte de las herramientas que se tienen cuenta en la enseñanza académica de la composición de música popular, avanzamos en la intención de revalorizar prácticas que son habituales y distintivas de esta música.

Bibliografía

- Schuller, Gunther. *Musings. The musical worlds of Gunther Schuller*. New York. Oxford University Press. 1986.
- Goldstein, Gil. *Jazz Composer's Companion*. Rottenburg N., Alemania. Advance Music. 1993.
- Berliner, Paul: *Thinking in Jazz: The infinite Art of Improvisation*. Chicago/Londres. Chicago Press. 1994.
- Pease, Ted. *Jazz Composition, Theory and Practice*. Boston, Mass. Berklee Press, 2003.
- Taylor, Daiana. "Hacia una definición de Performance". S/D En: *Performanceología. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas*. [S/D]. 2007.
- Schechner, Richard: *Conducta Restaurada*. En *Estudios Avanzados de Performance - Diana Taylor y Marcela Fuentes*. Fondo de Cultura Económica. México, 2008.
- Becker, Howard S.: *El Jazz en Acción*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno